

O princípio orgânico da forma: sobre a forma sonata de acordo com Heinrich Schenker

The Organic Principle of Form: On Sonata Form According to Heinrich Schenker

Ivan Gonçalves Nabuco

Universidade do Estado de Santa Catarina

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

Universidade do Estado de Santa Catarina

Resumo: O artigo aborda a questão das formas musicais em geral, e a forma sonata em particular, a partir da perspectiva aberta por Heinrich Schenker, caracterizada pelo próprio autor como uma concepção orgânica da música. A compreensão de Schenker a respeito da forma é apresentada como uma consequência do problema da unidade da obra musical e, portanto, do problema da causalidade em música. São discutidos ainda alguns conceitos presentes na obra de Schenker relevantes para o entendimento de problemas e de questões relativos à forma, com destaque para os conceitos de *interrupção* (*Unterbrechung*) e *improvisação* (*Stegreif*), assim como para a rejeição de Schenker em relação ao conceito de *motivo* enquanto fundamento para a conceito de *forma musical*.¹

Palavras-chave: Teoria e Análise Musical. Conceitos schenkerianos. Sonata Hob. XVI: 44 de Haydn.

Abstract: The article deals with the question of musical forms in general, and the sonata form in particular, from the perspective opened by Heinrich Schenker, characterized by the author himself as an organic conception of music. Schenker's understanding of form is presented as a consequence to the problem of musical unity and, therefore, to the problem of causality in music. We also discuss some concepts present in Schenker's work that are relevant to the understanding of problems and questions concerning form, especially the concepts of *interruption* (*Unterbrechung*) and *improvisation* (*Stegreif*), and Schenker's rejection of the concept of *motif* as the foundation for the concept of *musical form*.

Keywords: Music Theory and Analysis. Schenkerian concepts. Haydn's Sonata Hob. XVI: 44.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.



Registros dão conta dos planos de Schenker de escrever uma obra sobre as formas musicais desde o ano de 1907.² Embora não tenha publicado uma obra específica sobre tal assunto, Schenker incluiu uma discussão sobre forma em *A Composição Livre (Der Freie Satz)*,³ na qual ele afirma:

Precisamente por isso, porque eu derivo as formas do plano de fundo [*Hintergrund*] e do plano médio [*Mittelgrund*], benefico-me de uma concisão na sua apresentação. Mas, por breve que seja, considero-me afortunado em poder oferecer, ao menos nesta forma, o “Ensaio sobre uma Nova Teoria das Formas” que há décadas tenho prometido (Schenker 1935, p. 210).⁴

Em uma peça musical os acontecimentos têm lugar em uma sucessão temporal, o que sugere ou favorece a sua fragmentação ou, pelo menos, a fragmentação da sua percepção. A necessidade de conceber a obra musical em sua unidade, que faz parte da própria possibilidade de compreensão do discurso musical, é colocada por Schenker no centro de sua obra. A centralidade desse problema encontra expressão no modo com o qual Schenker se refere à sua doutrina musical: a doutrina da coerência orgânica (*die Lehre vom organischen Zusammenhang*).⁵ A abordagem de Schenker ao problema da unidade da obra o conduz a uma crítica da teoria musical. Essa crítica, que em certa medida é também uma auto crítica, pode ser representada exemplarmente pela afirmação de que, embora a teoria musical tenha suscitado o conceito de *organismo* de forma recorrente ao longo de sua história, ela “não conhece ainda a essência do orgânico musical e, por isso, também não é capaz de indicar os meios que conduzem ao orgânico”.⁶ O que equivale a dizer:

² Cf. [Schenker Documents Online: Formenlehre](#).

³ *Der Freie Satz*, Parte III, capítulo 5, §§30–324, Schenker (1935, p. 207–232; 1977, p. 128–145; 1993, p. 129–141).

⁴ “Gerade daraus, daß ich die Formen aus dem Hinter- und Mittelgrunde ableite, ziehe ich für ihre Darstellung den Vorteil der Kürze. Wie kurz ich mich aber auch fasse, schätze ich mich dennoch glücklich, den seit Jahrzehnten von mir versprochenen ‚Versuch einer neuen Formenlehre‘ mindestens in dieser Form bieten zu können.” (Schenker 1935, p. 210; 1977, p. 130; 1993, p. 131, §306).

⁵ A palavra *doutrina* é usada aqui como tradução para o termo alemão *Lehre*, que, de acordo com o dicionário *Langenscheidt* (Epple 2015, p. 998–999), pode significar também: teoria, ensino, ensinamento, lição, aprendizagem. O dicionário *Houaiss* (2009, p. 711) define a palavra *doutrina* do seguinte modo: “1 conjunto coerente de ideias fundamentais a serem transmitidas, ensinadas. 2 conjunto das ideias básicas contidas num sistema filosófico, político, religioso, econômico etc.” A palavra é utilizada na tentativa de evitar uma impressão errônea que o uso da expressão, muito mais comum, *teoria schenkeriana*, pode sugerir: de que o pensamento de Schenker se constitua pela proposição de uma outra gramática musical e, nesse sentido, que ele represente uma *outra* teoria.

⁶ “sie kennt in Wahrheit das Wesen des Musik-Organischen noch nicht und kann deshalb auch die Mittel nicht angeben, die zum Organischen führen” (Schenker 1926, p. 47; 1996, p. 24).

apesar do termo *organismo* ter constantemente acompanhado os debates sobre a música, o problema da unidade da obra musical permaneceu não resolvido e, talvez, nem mesmo suficientemente colocado.

A possibilidade de compreensão de uma obra musical em sua totalidade, que pode ser traduzida pela exigência de unidade, tem grande consequência sobre o problema das formas musicais. É assim que, no ensaio *Sobre o Orgânico da Forma Sonata (Vom Organischen Der Sonatenform)*,⁷ Schenker se dedica inicialmente a mostrar como as denominações ligadas à definição da sonata – tais como: *exposição*, formada por *primeira ideia*, *modulação*, e *segunda ideia*; *desenvolvimento*; e *reexposição* – não apenas não dariam conta do significado dessa forma musical, isto é, da sua unidade, como até mesmo o deturpariam ao destacar sua multiplicidade (falta de unidade):

Apesar de se ter observado que o traço característico da forma sonata está em ser constituída por três partes destacando-se, logo na primeira parte, uma modulação para uma tonalidade contrastante, no entanto, o seu verdadeiro significado não tem sido apreendido adequadamente. O conceito de forma sonata, tal como a teoria até hoje ensina, carece precisamente de seu caráter mais essencial, o orgânico, o qual é exclusivamente determinado por meio da criação das partes a partir da unidade do som principal [*Hauptklang*], isto é, por meio das elaborações composicionais [*Auskomponierungen*] da linha originária [*Urlinie*] e do baixo arpejado [*Baßbrechung*]. A capacidade de uma percepção tão abrangente do som principal [*Hauptklang*] é um privilégio dos gênios do qual eles, por natureza, desfrutam; eles dissolvem o acorde principal [*Hauptklang*] no movimento melódico da linha originária [*Urlinie*] e, ao mesmo tempo, em alguns acordes individuais [*Einzelklänge*] que eles desenredam novamente. Uma tal percepção não pode ser cultivada por vias artificiais e, por isso, se diz que apenas a criação pela improvisação [*aus dem Stegreif*] garante a unidade da elaboração composicional [*Auskomponierung*]. Assim, para expressar o universal mais adequadamente, seria necessário acrescentar ainda ao conceito de forma sonata: que o todo deve ser criado pela improvisação [*aus dem Stegreif*], se ele não tiver de ser uma mera coleção de partes e de motivos individuais no sentido de um esquema (Schenker 1926, p. 45–46; 1996, p. 23).⁸

⁷ Schenker 1926, p. 43–54; 1996, p. 23–30.

⁸ “Daß der Sonatenform der Zug zur Dreiteiligkeit eigen ist unter Hervorhebung einer Modulation und gegensäßlichen Tonart schon im ersten Teil, ist zwar beobachtet, aber in seiner wahren Bedeutung noch nicht richtig erfaßt worden. Dem Begriff der Sonatenform, wie ihn bis heute die Theorie lehrt, fehlt gerade das wesentlichste Merkmal, das des Organischen, wie es allein durch die Erfindung der Teile aus der Einheit des Hauptklangs bedingt ist, d. h. durch die Auskomponierungen der Urlinie und der Baßbrechung. Die Fähigkeit zu einer solchen Durchempfindung des Hauptklangs ist ein Vorzug der Genies, den sie von Natur aus genießen; sie lösen den Hauptklang in die melodische Bewegung der Urlinie und gleichzeitig in wenige Einzelklänge auf, die sie wieder und spalten. Eine solche Empfindung kann auf künstlichem Wege nicht gezüchtet werden, und damit ist gesagt, daß nur die Erfindung aus dem Stegreif die Einheit der Auskomponierung gewährt. So wäre den dem Begriff der Sonatenform, um das Allgemeine richtiger auszudrücken, noch hinzuzufügen: Daß Ganze

A palavra *improvisação* (*Stegreif*) ocupa a posição de um termo técnico na obra de Schenker. Nela, *improvisação* significa: “a criação das partes a partir da unidade do som principal” (Schenker 1926, p. 45). Nesse sentido, o conceito de *improvisação* se fundamenta sobre o conceito de *organismo*. A *improvisação*, esse desenvolvimento orgânico da obra, do *material* musical a partir de si mesmo, em um movimento de dentro para fora, em certo sentido, autônomo, se contrapõe a um modo mecânico de desenvolvimento da composição, compreendida como uma imposição de modelos pré-estabelecidos e, portanto, vazios, na medida em que não apresentam uma relação específica com o conteúdo.

A doutrina schenkeriana da coerência orgânica se caracteriza, desse modo, pela exigência de uma relação forte entre forma e conteúdo. Ou seria, talvez, mais acertado dizer: pela ausência de uma distinção entre forma e conteúdo. Para Schenker, a forma seria uma consequência necessária do conteúdo, nesse sentido, ele acusa a teoria musical de, ao separar a forma do conteúdo, tomar a forma como uma mera reunião das partes, de pensar a forma como extensão (número de compassos), e, portanto, a composição como mera conjunção de frases, a frase como mera conjunção de incisos, e, por consequência, de pensar a tarefa da análise musical não como interpretação (crítica), mas como uma técnica. De acordo com tal concepção, a análise musical pode ser identificada com uma segmentação da obra que a toma por um aglomerado de frases de um determinado tamanho, indistintas no tocante ao conteúdo.

Schenker defende que a forma musical deva ser fruto do desenvolvimento interno, da música a partir de si mesma. Um desenvolvimento que se origina nas camadas de condução de vozes (*Stimmführungsschichten*) mais profundas e que se espalha por todas as camadas em direção ao plano frontal (*Vordergrund*).⁹ Um

muß aus dem Stegreif erfunden sein, wenn es nicht nur eine Klitterung von einzelnen Teilen und Motiven im Sinne eines Schemas sein soll” (Schenker 1926, p. 45–46; 1996, p. 23).

⁹ Embora Barros e Gerling (2020, p. 23) optem por traduzir *Schicht* por *nível* ou *plano*, o termo aparece no *Prefácio* do mesmo livro traduzido também como *camada* (Barros; Gerling 2020, p. i). No *Prefácio*, escrito pela professora Ilza Nogueira, utiliza-se a expressão “camadas de transformação”, expressão que corresponde ao termo alemão *Verwandlungsschichten*, e que, portanto, traduz *Schicht* por *camada*. Cabe notar ainda que Barros e Gerling utilizam a palavra *nível* como tradução tanto de *Schicht* quanto de *Grund* ao traduzir *Hintergrund*, *Mittelgrund* e *Vordergrund*, respectivamente, por *nível fundamental*, *nível intermediário* e *nível frontal* (2020, p. 23). No entanto, embora o significado dos termos *Schicht* e *Grund*, no contexto em que Schenker os utiliza, seja semelhante, ele não é idêntico. O *plano* (*Grund*) constitui uma noção mais ampla do que a de *camada* (*Schicht*) na medida em que um plano pode conter mais de uma camada, como, de fato, muitas vezes acontece com o plano médio (*Mittelgrund*). Por conta dessa diferença, e levando em conta as particularidades dos termos escolhidos por Schenker (cf. Nabuco; Freitas 2021, p. 134–135) reservamos *plano* para traduzir a palavra *Grund* dentro das expressões *Hintergrund*, *Mittelgrund* e *Vordergrund*, e *camada* ou *nível* como tradução de *Schicht*.

desenvolvimento que se manifesta na correspondência entre os acontecimentos do plano frontal, ou primeiro plano, e os acontecimentos do plano de fundo (*Hintergrund*). A relação das camadas de condução de vozes entre si, uma relação orgânica – o que significa, portanto, uma relação causal – constitui o aspecto essencial daquilo que Schenker veio a propor como uma *Nova Teoria das Formas*. Ao conceber o primeiro plano de uma obra como resultado, como efeito ou consequência de acontecimentos mais simples que têm lugar em níveis mais profundos, Schenker coloca o problema das formas musicais sob uma nova perspectiva. Seria esse o aspecto mais propriamente inovador de sua concepção acerca das formas musicais: a relação causal entre os acontecimentos pertencentes aos diferentes planos.

A novidade na exposição das formas que se segue se encontra na derivação de todas as formas, enquanto um primeiro plano [*Vordergrund*] mais externo, a partir do plano de fundo [*Hintergrund*] e do plano médio [*Mittelgrund*]. No decurso da exposição anterior descrevi repetidamente a forma como *consequência última* da coerência trazida pelo plano de fundo [*Hintergrund*], plano médio [*Mittelgrund*] e primeiro plano [*Vordergrund*] (ver §§25, 26, 29, 33, 40, 94, 101, 103, 111 etc.), assim, repito e insisto nisso aqui também, a fim de colocar, o mais enfaticamente possível, a diferença desta nova doutrina das formas com todas as anteriores sob a luz adequada (Schenker 1935, p. 210).¹⁰ [grifo nosso].

Essa relação entre plano de fundo, plano médio e primeiro plano é consumada exemplarmente pelo conceito que Schenker nomeia *interrupção da linha originária* (*Urlinie*).¹¹

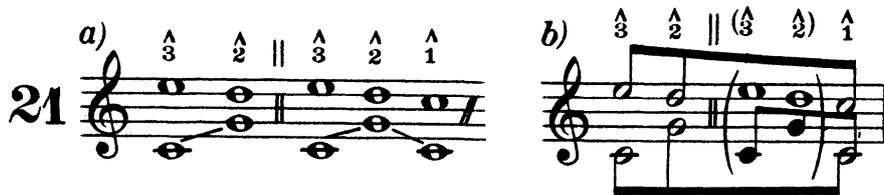
1. O conceito de *interrupção* como princípio da forma sonata

O conceito de *interrupção* (*Unterbrechung*) é da maior importância para uma discussão da forma sonata na medida em que Schenker reconhece nele a origem dessa forma musical. A *interrupção* é um acontecimento que pertence aos níveis mais profundos (Ex. 1), mais precisamente àquilo que Schenker denomina primeira camada (*erste Schicht*), isto é, a primeira camada transformacional (*Verwandlungsschichten*) a

¹⁰ “Das Neue in der nachfolgenden Darstellung der Formen liegt in der Ableitung aller Formen als eines äußersten Vordergrundes von dem Hinter- und Mittelgrund. Habe ich schon im Verlaufe der früheren Darstellung wiederholt die Form als äußerste Auswirkung des von Hinter-, Mittel- und Vordergrund getragenen Zusammenhanges bezeichnet (s. §§25, 26, 29, 33, 40, 94, 99, 101, 103, 111 usw.), so wiederhole und betone ich es auch an dieser Stelle, um so eindringlich wie möglich den Unterschied dieser neuen Formenlehre von allen früheren ins richtige Licht zu setzen.” (Schenker 1935, p. 210; 1977, p. 130; 1993, p. 131, §306).

¹¹ Sobre a possibilidade de tradução dos termos *Urlinie* e *Ursatz* por *linha originária* e *contraponto originário* cf. Nabuco; Freitas 2021, p. 125–148. Observa-se ainda que o presente artigo integra uma pesquisa em andamento.

partir do plano de fundo (*Hintergrund*), pertencente, portanto, ao plano médio (*Mittelgrund*), e apresenta grande implicação sobre a divisão formal de uma peça.



Exemplo 1: Representação do conceito de *interrupção*, figuras 21a) e b) do *Free Composition* (*Der freie Satz*)

A interrupção divide a linha originária em dois segmentos: no caso da linha que tem o $\hat{3}$ como nota primária (*Kopftone*)¹², a *interrupção* resulta em um primeiro segmento $\hat{3}-\hat{2}$, e em um segundo, $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$, tendo o $\hat{2}$ como único ponto de interrupção possível. Segundo Schenker, a interrupção tem o efeito de uma primeira tentativa, que fracassa, na direção de um objetivo e, por isso, tende a aumentar a expectativa da chegada do $\hat{1}$.¹³ A interrupção dá origem a formas musicais com duas ou três partes, sendo a origem da forma canção e também da forma sonata. Mas, diferentemente da

¹² O termo alemão *Kopftone* – no inglês, *primary tone*, e no francês, *note de tête* – é traduzido por Barros e Gerling (2020, p. 25) como *nota primária* ou *tom melódico principal*. A tradução francesa, mais literal – *Kopf* significa *cabeça* (Epple 2015, p. 979) –, preserva certa conotação da terminologia alemã que a tradução inglesa perde: a remissão ao caráter orgânico da obra musical por meio da comparação da vida lógica da música com a vida do homem e com a vida animal de um modo geral. Uma comparação que assume, neste ponto, características físicas. Além disso, a tradução inglesa sugere que a nota da cabeça da linha originária (*Kopftone*) tenha prioridade ou primazia sobre a própria tônica. Conforme argumenta Anderson: “A tradução de Oster de *Kopftone* também é problemática. Seu termo, ‘nota primária’, herdado de escritores anteriores na área da teoria de Schenker, dá uma implicação de prioridade a este componente da progressão linear. Uma tradução literal de *Kopftone*, ‘nota da cabeça’ (‘head tone’), evitaria qualquer implicação deste tipo” (Anderson 1983, p. v). Por essas razões, defendemos que seria apropriado que se realizasse uma tradução mais próxima da terminologia original alemã, e que, portanto, se utilizasse em nossa língua a expressão *nota da cabeça*.

¹³ “Porque a progressão linear $\hat{3}-\hat{1}$ da linha originária [*Umlinie-Zug* $\hat{3}-\hat{1}$] permite apenas uma única forma de articulação, a interrupção $\hat{3}-\hat{2} || \hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$, a primeira sucessão $\hat{3}-\hat{2}$ aparece como uma primeira tentativa da progressão linear da linha originária [*des Umlinie-Zuges*].” [“*Deshalb gestattet der Umlinie-Zug $\hat{3}-\hat{1}$ nur die eine Form der Gliederung, die Unterbrechung $\hat{3}-\hat{2} || \hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$, bei der die erste Folge $\hat{3}-\hat{2}$ wie ein erster Versuch des Umlinie-Zuges erscheint*”] (Schenker 1935, p. 65; 1977, p. 36; 1993, p. 49, §87). “Assim, a interrupção não apenas cria mais conteúdo, mas também o efeito de um retardamento, de um atraso no caminho em direção ao objetivo último $\hat{1}$.” [“*die Unterbrechung schafft also nicht nur mehr Inhalt, sondern auf dem Wege zum letzten Ziel $\hat{1}$ auch die Wirkung einer Aufhaltung, Retardation.*”] (Schenker 1935, p. 66; 1977, p. 37; 1993, p. 49, §90). “A interrupção se presta a isso, a intensificar a expectativa em relação ao $\hat{1}$ ” [“*Die Unterbrechung eignet sich dazu, die Spannung zur $\hat{1}$ zu steigern*”] (Schenker 1935, p. 68; 1977, p. 39; 1993, p. 51, §94). Cf. também Barros; Gerling 2021, p. 17–18.

forma canção, que pode ter origem tanto na interrupção, quanto na mistura (*Mischung*), quanto também na nota vizinha (*Nebennote*), a forma sonata se origina necessariamente a partir de uma interrupção.¹⁴

A Fig. 22a) do *Free Composition (Der freie Satz)* (Ex. 2b) mostra o caso concreto de uma linha originária interrompida representado pelo Coral *Ich bin's, ich sollte büßen* (*Sou eu, eu deveria pagar*), BWV 244, nº16, de J. S. Bach. O Ex. 2a mostra a partitura do Coral contendo indicações gráficas correspondentes àquelas feitas por Schenker no gráfico da Fig. 22a) (Ex. 2b).

Comp.: 1 2 3 4 5 6
(Fermatas: 3 2 ||)

Ich bin's, ich soll - te bü - ßen, an Hän den und an Fü - ßen ge - bun den in der Höll.

Die Gei - ßeln und die Ban - den und was du aus - ge - stan - den, das hat ver - die - net mei - ne Seel.

Exemplo 2a: Partitura do Coral *Ich bin's, ich sollte büßen*, contendo indicações gráficas correspondentes às da Fig. 22a) (Ex. 2b) do *Free Composition (Der freie Satz)*

¹⁴ “Apenas o prolongamento da articulação [i. e., da interrupção] conduz à forma sonata. Nisso se manifesta a sua diferença em relação à forma canção, que pode também vir a ser obtida ainda por meio de uma mistura ou por meio de uma nota vizinha.” [“Zur Sonatenform führt nur die Prolongation der Gliederung. Darin drückt sich der Unterschied gegenüber der Liedform aus, die auch noch durch Mischung oder durch eine Nebennote erzielt werden kann.”] (Schenker 1935, p. 216; 1977, p. 134; 1993, p. 134, §312).



Exemplo 2b: Representação do conceito de *interrupção* a partir de um caso concreto, o Coral *Ich bin's, ich sollte büßen*, figura 22a) do *Free Composition (Der freie Satz)*

Esse Coral (Ex. 2a) apresenta uma melodia com a duração de seis compassos que vem a ser repetida. A interrupção da linha originária coincide, no primeiro plano, com o final da primeira apresentação da melodia (marcado pela semicadência ao fim do terceiro verso) e com o início da sua reapresentação (c. 6). Schenker ressalta que é possível reconhecer a interrupção apesar do movimento do baixo aparentemente se contrapor a ela, na medida em que o ponto de interrupção ocorre simultaneamente a uma *progressão linear de quarta (Quartzug)* ascendente no baixo, entre os compassos 6 e 11.¹⁵ O movimento dessa progressão linear (*Zug*)¹⁶ transcende

¹⁵ “Em a) [Ex. 2b] encontra-se uma interrupção muito embora o baixo execute, contrariamente a ela, a progressão linear de quarta Mi_b-Lá_b, cf. *Cinco Análise Gráficas*” [Bei a) liegt eine Unterbrechung vor, trotzdem der Baß gegen sie den Quartzug Es-As ausführt, vgl. „Fünf Urlinie-Tafeln“] (Schenker 1935, p. 65; 1977, p. 36; 1993, p. 49, §88).

¹⁶ O termo *Zug* possui múltiplos significados podendo significar trem, comboio, cortejo, parada, procissão, coluna, pelotão, bando (coletivo de pássaros), puxada, puxão, golpe, lance (de um jogo), fôlego, tragada (cigarro), trago (bebida), mas também, traço: de caráter, de personalidade, ou facial, ou ainda o traço de um desenho ou da própria escrita, nesse sentido, como sinônimo de *Schrißzug* (Epple 2015, p. 1290). O sentido específico no qual Schenker utiliza a palavra é explicitado por Meeùs na seguinte passagem: “O termo em alemão utilizado por Schenker é *Zug*, palavra muito polissêmica que significa ‘linha’, mas também ‘traço’, tanto no sentido de um traçado quanto no sentido de uma flecha: a linha conjunta [*Zug*] é uma linha que se dirige a um objetivo” (Meeùs 2008, p. 18, nota de rodapé nº 8, não publicado). O termo *Zug* é usado por Schenker em referência a movimentos melódicos por grau conjunto. O conceito é explicado assim por Meeùs: “Na concepção schenkeriana, um movimento disjunto é sempre da ordem de um arpejo: ele representa uma passagem de uma nota do acorde a outra, então de uma voz do contraponto a outra. As notas de passagem formam *linhas conjuntas* [*Züge*]. A procura destas linhas é um dos elementos importantes da análise schenkeriana. Elas são o resultado do preenchimento de arpejos com notas de passagem: é preciso deduzir disto que uma linha conjunta [*Zug*] liga necessariamente duas notas diferentes de um mesmo acorde” (Meeùs 2008, p. 18, não publicado). O termo foi traduzido para o francês como *ligne coinjointe* e para o inglês como *linear progression*. Embora majoritariamente aceita, existem divergências em relação à tradução inglesa não apenas no meio acadêmico europeu, mas também no estadunidense (cf. Slatin 1977, p. 182; e Anderson 1983, p. iv–v). Anderson, por exemplo, argumenta: “A tradução de Oster do termo é ‘progressão linear’ e, por ser bastante desajeitada, ele usou ‘progressão’ como a forma abreviada. ‘Progressão linear’ é bastante aceitável como tradução de *Zug*, mas ‘progressão’, por se sobrepor a outros usos no campo musical, não é. A forma abreviada utilizada aqui será, portanto, ‘linha’.” (Anderson 1983, p. v). No sentido em que é

a fermata no compasso 6, contrapondo-se não só à interrupção da linha originária, mas também à pontuação musical sugerida pelos versos.

A Fig. 22b) do *Free Composition (Der freie Satz)* (Ex. 3b) apresenta outro caso concreto de interrupção da linha originária: *Aus meinen Tränen spritzen (Das minhas lágrimas brotam)*, *Dichterliebe (Amor de Poeta) n.º2*, Op. 48, de Robert Schumann (1840), segunda de um ciclo de dezesseis canções sobre poemas de Heinrich Heine. O Ex. 3a mostra a partitura contendo intervenções gráficas correspondentes às indicações feitas por Schenker na Fig. 22b) (Ex. 3b). Neste caso a interrupção dá origem, no primeiro plano, a uma forma canção com três partes, A_1-B-A_2 . A parte *B* é compreendida por Schenker como uma espécie de aposto em relação ao movimento da linha originária, assinalado por parênteses na descrição dos graus sob o terceiro pentagrama do Ex. 3b (c. 9 a 12). Esse aposto é constituído, no plano médio, por uma progressão linear de terça cromática descendente, $Sol\sharp-Sol\flat-F\sharp-Mi\sharp-Mi\flat$. Essa progressão linear aparece no gráfico do primeiro plano como uma voz interna, cercada por um movimento por nota vizinha, $Si-D\sharp-Si$, na voz superior, e por um movimento descendente por terças, $Mi-D\sharp-L\flat$, no baixo.

O comentário de Schenker em relação a esta figura (Ex. 3b) menciona o movimento realizado pelo baixo durante esse aposto como um prolongamento do gesto de retorno à tônica, o movimento $V-I$.¹⁷ Portanto, o movimento do baixo que, no plano médio, aparece como um movimento por terças é sustentado, no plano de fundo, por um movimento por quintas.

utilizada por Schenker, *Zug* significa, portanto, *linha* ou *traço*. Considerando-se que, no texto de Schenker, a palavra *Zug* aparece como sinônimo para *Linie*, para cuja tradução reserva-se a palavra *linha*, compreendemos que a escolha mais apropriada, no sentido de buscar uma correspondência com a terminologia original alemã e não com a sua tradução inglesa, seja traduzir *Zug* pela palavra *traço*. Uma tradução conceitualmente rigorosa e, a nosso ver, estilisticamente elegante, embora divergente da opção comumente encontrada em publicações brasileiras.

¹⁷ “Em b) o baixo realiza um arpejo de quinta através da terça, sem, no entanto, abolir a interrupção (cf. §189)” [*bei b) führt der Baß eine Quintbrechung durch die Terz abwärts aus, ohne aber die Unterbrechung aufzuheben (vgl. § 189)*] (Schenker 1935, p. 65; 1977, p. 36; 1993, p. 49, §88). Cf. o §189 de *Der Freie Satz* (Schenker 1935, p. 113; 1977, p. 69–70; 1993, p. 78).

Comp.: 1 2 3 4 5 6 7 8
 (Fermatas: 3 2 1)

Aus mei nen Trä nen sprie-ßen viel blü ben-de Blu men ber- vor, und mei- ne Seuf zer wer den ein Nach- ti- gal len chor. Und wenn du mich lieb hast, Kind- chen, schenk' ich dir die Blu men all', und vor dei nem Fens ter soll kin- gen das Lied der Nach-ti- gall.

Exemplo 3a: Partitura de *Aus meinen Tränen sprissen*, contendo indicações gráficas correspondentes às da Fig. 22b (Ex. 3b) do *Free Composition (Der freie Satz)*

Schumann, "Aus meinen Tränen sprissen" (*Dichterliebe*, no. 2)

b)

m.

Fgd. I (A1) IV (cons. p.t.) V-I B - I A 2

Exemplo 3b: Representação do conceito de *interrupção* a partir de um caso concreto: *Aus meinen Tränen sprissen*, Fig. 22b) do *Free Composition (Der freie Satz)*

No Ex. 3b Schenker destaca ainda alguns dos acontecimentos que têm lugar nesse aposto por meio de um sinal distintivo: um ponto de exclamação colocado entre duas chaves (c. 11 e 12). O fato é digno de nota pois mostra como, ao determinar o plano de fundo como causa, Schenker valoriza os acontecimentos em primeiro plano: o ponto de exclamação parece indicar a engenhosidade harmônica contida nesse aposto, algo que podemos descrever mais ou menos assim: a segunda chave destaca o acorde de C#, que prepara F#m, mas realiza uma resolução deceptiva em direção ao A, em princípio, o I grau. Assim, a expectativa que o C# gera é duplamente frustrada na medida em que acaba por encontrar o A⁷, outro acorde de preparação, que inicia o segmento A₂. Com isso, o movimento por terças do baixo, Mi-Dó#-Lá, que, no plano médio, constitui o arpejo descendente do acorde principal, efetiva-se no primeiro plano como uma preparação cuja resolução, ao ser sucessivamente postergada, potencializa o esperado repouso. O acorde de C# destaca-se ainda por sua ambiguidade, pela pluralidade de sentido que encontra nele uma espécie de ponto culminante na medida em que funciona como pivô entre as áreas tonais sugeridas no segmento (c. 9 a 17): Fá# menor, Ré maior e, por fim, o esperado Lá maior.

Os comentários a respeito do Coral e da canção, que tiveram lugar aqui a partir de uma discussão acerca do conceito de *interrupção*, ilustram a concepção orgânica da forma defendida por Schenker marcada pela exigência de que a forma seja consequência do desenvolvimento do conteúdo musical. A possibilidade da compreensão de uma obra musical enquanto uma unidade, representada pelo contraponto originário, implica em uma crítica à fundamentação do conceito de *forma* sobre o conceito de *motivo*. Crítica que envolve a acusação de uma segmentação excessiva da obra musical e da consequente interpretação do todo como a mera coleção das partes.

2. Sobre o problema do motivo como fundamento da forma

Ao se dedicar a identificar os menores elementos que constituiriam a composição, a teoria musical não dedicaria o mesmo esforço na síntese necessária para a compreensão da obra naquilo que ela tem de mais próprio. Essa crítica, entretanto, não envolve uma acusação personalizada, mas a acusação contra uma concepção da qual o próprio Schenker foi partidário. Em seu *Tratado de Harmonia (Harmonielehre)*, primeira parte de suas *Novas Teorias e Fantasia Musicais*, Schenker, logo nos primeiros parágrafos, escreve:

§2

Mas de onde a música deveria tomar a necessária associação de ideias, uma vez que a própria natureza lhe negou? De fato, a obtenção do material para as associações de ideias tomou por direito, sob dificuldades inauditas, muitos séculos e todo um mundo de experimentações. Por fim se descobriu também a associação de ideias na música: era o motivo [*Motiv*].

O motivo e apenas ele é a associação de ideias característica da qual a música, afinal, dispõe. Ele é a primeira associação fundamental e, acima de tudo, *endêmica*. O motivo é, desse modo, conclamado a desempenhar na música aquilo que, nas outras artes, foi recebido como uma dádiva, nomeadamente, a eterna e grandiosa associação de ideias da natureza.

§3

Apenas com a descoberta e adoção do motivo a música é efetivamente transformada em arte. Assim, em si mesma fortificada e consolidada, na posse tranquila de um princípio imutável, que não se perderia jamais, a partir de agora, ela poderia deixar em segundo plano todas aquelas associações externas que, anteriormente, por breves momentos, foram capazes de fecundá-la, como, por exemplo, a palavra ou a dança. Desse modo, foi permitido a ela, mesmo sem o modelo da natureza, simplesmente com a ajuda do motivo, por fim, ser arte, sem que, no entanto, lhe faltassem estímulos de outras espécies, que lhe transmitissem as associações da natureza de segunda mão, por assim dizer* (*O modo como se expressa a natureza secundária dessas associações externas, nomeadamente, na música programática, será tratado em outro lugar).

§4

O motivo é uma série de notas [*Tonreihe*] obtida pela repetição [*Wiederholung*]. Qualquer série de notas pode se tornar um motivo, entretanto, ele é reconhecido como tal apenas quando a repetição se segue *imediatamente*. Enquanto, porém, não houver repetição imediata, mesmo que, posteriormente, em algum ponto da obra de arte, uma série seja elevada à categoria de motivo, ela deve ser considerada preliminarmente apenas como uma parte integrante dependente de um todo maior.

Apenas a repetição é capaz de elevar uma série de notas a algo determinado, apenas ela é capaz de esclarecer quem é essa série e a que ela almeja; assim, é a repetição que, de fato, proporciona à série original a mesma função que as mencionadas associações de ideias da natureza proporcionam às criações das outras artes (Schenker 1906, p. 4–5).¹⁸

¹⁸ “§2 [*Motiv als einzige Ideenassoziation der Musik*] Woher aber sollte die Musik die nötigen Ideenassoziationen nehmen, da die Natur selbst sich ihr verweigert hat? In der Tat nahm die Beschaffung des Materials an Ideenassoziationen unter unerhörten Schwierigkeiten eine ganze Welt von Experimenten und viele Jahrhunderte in Anspruch. Endlich wurde auch die Ideenassoziation der Musik entdeckt: es war das Motiv. Das Motiv und nur dieses allein ist die einzige Ideenassoziation überhaupt, die die Musik aufweist. Sie ist die erste grundlegende und vor allem eingeborene Assoziation. Das Motiv ist solcherart berufen, der Musik das zu ersetzen, was den anderen Künsten zum Segen geworden, nämlich die ewige und gewaltige Ideenassoziation der

O motivo (*Motiv*), enquanto aquilo que possibilita a associação de ideias na música, foi considerado por Schenker, em correspondência ao pensamento de uma época, como aquilo que possibilita a coerência (unidade) do discurso musical. Segundo Schenker, o que determina o motivo enquanto motivo é a repetição, constituindo o cerne desse conceito e, portanto, da própria linguagem musical. Enquanto a possibilidade de estabelecimento de um nexos, de uma ligação entre os distintos acontecimentos, o motivo foi pensado como o responsável pela conquista de uma lógica, como aquilo que estabelece uma continuidade entre o acontecimento musical que antecede e o que se sucede, e que propicia a existência de uma relação causal entre as partes. Nesse sentido, o motivo fundamentaria a compreensibilidade do discurso musical. A partir do motivo a música faria sentido por ela mesma, dispensando a necessidade de uma remissão a qualquer coisa que não a ela mesma. O motivo: o elemento propriamente musical, responsável por elevar a música à condição de uma arte autônoma. De acordo com essa interpretação, o conceito de *motiv* representaria uma espécie de correlato ao conceito de *substância* (ὕποκειμενον): o substrato, aquilo que subjaz às mudanças e que permite reconhecer a unidade da peça musical, a sua identidade, a conexão entre os diversos acontecimentos que se sucedem uns aos outros. O motivo, ou sujeito, enquanto a essência da composição, representaria, desse modo, a *causa formal*,¹⁹ a origem e o fundamento da composição musical.

Ao pensar o motivo como “a associação de ideias característica da música”, a posição defendida por Schenker não parece divergir daquela defendida pela teoria das

Natur. §3 [Kunstwerdung der Musik] Erst mit der Entdeckung und Einführung des Motivs ist die Musik wirkliche Kunst geworden. So in sich selbst erstarkt und gefestigt, im ruhigen Besitz eines unwandelbaren, nicht mehr zu verlierenden Prinzips, konnte sie alle jene externen Assoziationen, die sie auch schon vorher für kurze Momente zu befruchten vermochten, wie z. B. die des Wortes oder des Tanzes, nunmehr in die zweite Linie stellen. Auf diese Art war sie endlich befähigt, auch ohne Vorbild der Natur, bloß mit Hilfe des Motivs, Kunst zu sein, ohne indessen Anregungen anderer Art zu entbehren, die ihr die Assoziationen der Natur gleichsam aus zweiter Hand vermittelten*). *) Wie sich die sekundäre Natur dieser externen Assoziationen in der Musik, namentlich in der Programmmusik, äußert, davon wird noch an anderer Stelle gehandelt werden. §4 [Wiederholung als Prinzip des Motivs] Motiv ist eine Tonreihe, die zur Wiederholung gelangt. Jede Reihe von Tönen kann Motiv werden, jedoch ist sie als solches erst dann anzuerkennen, wenn die Wiederholung unmittelbar folgt. Solange aber die sofortige Wiederholung fehlt, ist die Reihe, selbst wenn sie nachträglich irgendwo im Kunstwerk zum Range eines Motivs erhoben wird, vorläufig nur als unselbständiger Bestandteil eines höheren Ganzen zu betrachten. Erst die Wiederholung vermag eine Reihe von Tönen zu etwas Bestimmtem zu erheben, erst sie vermag zu erläutern, wer die Reihe ist und was sie will; eigentlich also ist es die Wiederholung, welche der ursprünglichen Reihe denselben Dienst leistet, wie die erwähnten Ideenassoziationen der Natur den Schöpfungen der anderen Künste” (Schenker 1906, p. 4–5; 1968, p. 4–5).

¹⁹ Causa formal: a ideia. A expressão *causa formal* remete à doutrina das quatro causas de Aristóteles (1998, p. 18, 983a20).

formas. A compreensão do motivo como a possibilidade do estabelecimento de uma relação causal dentro da música aparece como o fundamento da análise fraseológica contra a qual Schenker iria posteriormente se insurgir, notadamente, a partir do início dos anos de 1920, com a publicação da sua análise da Sonata Op. 101 de Beethoven (1921) e do *Der Tonwille* (1922–1924), trabalhos que marcam o estabelecimento do conceito de *linha originária* em sua obra. Faz-se referência neste momento à linha originária na medida em que tal conceito implica o reconhecimento de uma relação causal na música distinta daquela representada pelo motivo musical. É assim que, na terceira parte de suas *Novas Teorias e Fantasias Musicais*, Schenker escreve:

Assim como, na linguagem, raramente alguma coerência pode ser alcançada logo na primeira sílaba de uma palavra, na primeira palavra, na primeira frase, apesar da objetividade das palavras, toda coerência da linguagem, na medida em que constitui um plano de fundo, é inaparente, para a qual aqueles inícios certamente não são suficientes, tampouco, na música, alguma coerência pode ser alcançada por meio de um ‘motivo’ no sentido usual do termo! Portanto, todas as definições da forma canção que são fundadas sobre a noção de motivo, bem como sobre a manipulação do motivo por meio, por exemplo, de reexposição, variação, expansão, partição, dissolução e outros afins, devem ser aqui descartadas, assim como as noções de frase, grupo de frases, período, período duplo, tema, antecedente e conseqüente, etc. Na minha doutrina estes são integralmente substituídos por conceitos de forma específicos, determinados, a princípio, a partir do conteúdo do todo e das partes individuais: são os diferentes prolongamentos que conduzem a diferentes formas e à multiplicidade das partes (Schenker 1935, p. 212–213).²⁰

Os gênios abandonam-se confiantes à sua visão ampla; por isso não baseiam sua obra naquilo que comumente é chamado de “melodia”, “motivo” ou “ideia”, pelo contrário, o conteúdo é fundado nas transformações e nas progressões lineares [Zügen], cuja unidade, no entanto, não admite segmentações e nem nomes de segmentações (Schenker 1935, p. 51).²¹

²⁰ “So wenig in der Sprache ein Zusammenhang schon aus der ersten Silbe eines ersten Wortes, aus einem ersten Wort, aus einem ersten Satz gewonnen werden kann, da trotz dem Gegenständlichen der Worte jeder Zusammenhang in der Sprache gleichwohl ein Hintergründiges, Unanschauliches ist, dem mit jenen Anfängen gewiß noch kein Genüge geschehen kann, ebensowenig vermag in der Musik ein Zusammenhang schon aus einem „Motiv“ im Gang und gäbe Sinn gewonnen werden! Also seien hier alle Bestimmungen von Liedformen verabschiedet, die auf das Motiv gegründet sind, wie z. B. auf eine Verarbeitung des Motivs durch Wiederholung, Variation, Erweiterung, Teilung, Auflösung u. dgl., ferner auf Satz, Satzreihe, Periode, Doppelperiode, Thema, Vorder- und Nachsatz usw. An ihre Stelle treten in meiner Lehre ganz bestimmte Formbegriffe, von vornherein im Inhalt des Ganzen und der Einzelteile festgelegt: Verschiedene Prolongationen sind es, die zu verschiedenen Formen in Mehrteiligkeit führen.” (Schenker 1935, p. 212–213; 1977, p. 131; 1993, p. 132, §308).

²¹ “Die Genies überlassen sich vertrauensvoll ihrem Weitblick; deshalb stellen sie ihr Werk nicht etwa auf das was gemeinhin „Melodie“, „Motiv“ oder „Einfall“ genannt wird, vielmehr ist der Inhalt in den Verwandlungen und

O posicionamento assumido por Schenker no *Tratado de Harmonia* (1906), a defesa do motivo como aquilo que propicia o estabelecimento de uma causalidade própria ao discurso musical, será posteriormente tema de revisão e de crítica, o que sugere uma espécie de *virada* ou *reviravolta* em seu pensamento. Cabe destacar que a recusa de Schenker em relação ao conceito de *motivo* não se refere propriamente a um abandono desse conceito, ou da sua definição a partir da ideia de repetição, o qual permanece válido e vigente na sua obra posterior,²² mas à negação de que o motivo possa ser compreendido como fundamento para a coerência (unidade) musical. Especificamente sobre a forma sonata, Schenker afirma:

Tal como na apresentação das formas canção, aqui também é necessário, primeiramente, rejeitar os conceitos e as designações das teorias convencionais: todas elas se prendem ao “motivo” e, por isso, são completamente imprecisas. Não por conta da quantidade de designações para a elaboração composicional [*Auskomponierung*] da nota primária da linha originária [*Urlinie-Kopftones*] que, desse modo, são oferecidas, como, por exemplo, primeira ideia [*erster Gedanke*], ideia principal [*Hauptgedanke*], tema principal [*Hauptthema*], frase principal [*Hauptsatz*], primeiro grupo temático [*Satzgruppe*] etc., mas porque essas designações, através das quais não se esclarece por que a primeira elaboração composicional segue apenas aqueles caminhos e nenhum outro, não correspondem à verdade. Mas isso advém do fato de que, por não saber ler as diminuições, essa teoria encontra nelas falsas unidades, secciona as existentes e impõe novas (Schenker 1935, p. 215–216).²³

O problema, portanto, não estaria propriamente na nomenclatura, isto é, na quantidade de nomes ligados à excessiva fragmentação do fenômeno musical. O reconhecimento de unidades musicais onde elas não se encontram seria apenas indício de outro engano: a procura por uma relação causal onde ela não pode ser estabelecida, entre os membros de uma frase ou período, que seriam, antes,

Zügen begründet, deren Einheit aber nicht Teile, also auch nicht Namen für Teile zuläßt.” (Schenker 1935, p. 51; 1977, p. 26–27; 1993, p. 40, §50).

²² Conforme fica claro no comentário sobre a análise de Schenker da Sonata Hob. XVI: 44 de Haydn que se segue, na qual Schenker utiliza constantemente a expressão diminuição-motivo (*Diminutionsmotive*). Cf. também a definição do conceito de *sobreposição* (*Uebergreifen*) em *Der Freie Satz*, especialmente §133, Schenker (1935, p. 82; 1977, p. 48; 1993, p. 59).

²³ “Wie bei der Darstellung der Liedformen ist auch hier zunächst nötig, die Begriffe und Bezeichnungen der üblichen Theorien abzulehnen: hängen sie doch alle mit dem „Motiv“ zusammen und sind deshalb völlig unbestimmt. Nicht daran also liegt es, daß z. B. für die Auskomponierung des Urlinie-Kopftones so viele Bezeichnungen geboten werden wie: erster Gedanke, Hauptgedanke, Hauptthema, Hauptsatz, Satzgruppe usw., sondern daran, daß diese Bezeichnungen die Wahrheit nicht treffen, daß nicht eine erklärt, weshalb denn die erste Auskomponierung nur solche Wege geht, keine anderen. Das kommt aber daher, daß diese Theorie die Diminution nicht zu lesen versteht, falsche Einheiten hineinliest, vorhandene zerschneidet und neue behauptet.” (Schenker 1935, p. 215–216).

diminuições (*Diminution*) ligadas a acontecimentos musicais mais simples – o que significa, necessariamente, mais profundos – os quais deveriam ser reconhecidos como causa para os acontecimentos em primeiro plano. Caracteriza-se, desse modo, a doutrina musical de Schenker como uma doutrina que aborda, de uma maneira singular, o problema da causalidade em música.

O termo *diminuição*, utilizado por Schenker em sua forma latina, *diminution*, conhecido também como *passaggi* ou *gorgi* (Itália), *glosas* (Espanha), *divisions* (Inglaterra), *doubles* (França), é uma designação para o processo de ornamentação ou embelezamento de notas mais longas por um número maior de notas mais curtas. O conceito de *diminuição*, enquanto fundamento para a noção de *camadas de condução de vozes*, constitui um conceito-chave para o pensamento de Schenker, para a sua compreensão da coerência, para o reconhecimento da relação de causalidade entre os acontecimentos pertencentes aos diferentes planos. O conceito de *diminuição* fundamenta a conexão entre notas que se encontram a uma certa distância, interpostas por diversas outras, determinando assim uma conexão de longo alcance. Esta ligação entre notas distantes, a percepção de gestos ou movimentos musicais subjacentes àqueles mais aparentes, pressupõe a possibilidade da existência de diferentes níveis em que o movimento musical acontece, de diferentes camadas de condução de vozes.²⁴

A relação de causalidade que teria sido predominantemente procurada em termos de uma sucessão temporal, de acordo com Schenker, pode ser estabelecida propriamente apenas nos termos de uma sucessão lógica. Assim, o papel que foi exercido pelo motivo enquanto causa, responsável pela unidade da composição musical, é agora atribuído, em última instância, ao contraponto originário. Apenas o contraponto originário – e, desse modo, a linha originária enquanto momento estrutural constitutivo do contraponto originário – pode ser propriamente compreendido como causa, como substância ou sujeito, como a *causa formal* da obra de arte musical. Este entendimento, constantemente afirmado por Schenker, é reiterado na seguinte passagem, na qual é feita uma referência explícita à linha originária como a *ideia*, e, portanto, como a *causa formal* da música por excelência:

Na linha originária [*Urlinie*] se consuma o milagre da criação em seu esplendor, ela sozinha é a musa de toda criação pela improvisação, de toda síntese, ela é o princípio e o fim da peça, em suma, a sua fantasia. Por meio dela o compositor se torna um visionário, ele é atraído na sua direção como para as mães originárias, e como que embriagado por suas orientações e ensinamentos, ele concede às notas

²⁴ Sobre *diminuição* cf. *Early Music Sources*, [The art of diminution in the 16th century - YouTube](#).

dela um destino gracioso, pleno de correspondência entre a vida individual delas e uma existência por detrás e acima delas (como uma “ideia platônica” na música), um destino repleto de zelo e norma e ordem, mesmo lá onde, em primeiro plano [*im Vordergrund*], apenas tumulto, caos ou dissolução parecem se mostrar (Schenker 1921, p. 23).²⁵

O esforço de Schenker em demonstrar a unidade da obra se opõe à fragmentação do fenômeno musical que se expressa na própria terminologia utilizada pela teoria das formas, na compartimentação que esta terminologia manifesta. A diferença entre essas perspectivas é problematizada no ensaio *Sobre o Orgânico da Forma Sonata*, inicialmente, a partir de um comentário ao primeiro movimento da Sonata nº32, em Sol menor, Hoboken XVI: 44 de Haydn.

3. O princípio orgânico da forma na Sonata Hoboken XVI: 44 de Haydn

Os comentários de Schenker a respeito do primeiro movimento da Sonata de Haydn se concentram sobre a primeira das três partes que compõe a forma sonata, designada *exposição* ou *seção principal*, apresentada pelo Ex. 4.

[1]

Moderato

[5]

²⁵ “In der Urlinie vollzieht sich das Schöpfungswunder im Großen, sie allein ist Muse aller Stegreifschöpfung, aller Synthese, sie ist Anfang, Ende des Stückes, dessen Phantasie überhaupt. In ihr wird der Komponist zum Seher, zu ihr zieht es ihn wie zu den Urmüttern, und wie trunken von ihren Auskünften und Weisungen bescheidet er seinen Tönen ein gnadenreiches Schicksal voll Übereinstimmung zwischen ihrem Eigenleben und einem über und hinter ihnen Seienden (als einer „platonischen Idee“ in der Musik), ein Schicksal voll Zucht und Sitte und Ordnung selbst dort, wo im Vordergrund sich Aufruhr, Chaos oder Auslösung zu zeigen scheint.” (Schenker 1921, p. 23; 2004, p.22).

9

dimin. *f*

13

p *f* *p* *f* *p* *f* *f*

16

2

19

p *fp* *fp* *fp*

23

fp *cresc.* *f* *p*

27

Exemplo 4: Exposição (c. 1 a 31) do primeiro movimento da Sonata Hob. XVI: 44 de Haydn (1771–73)

A *Fig. 1* do ensaio de Schenker (Ex. 6), que se divide em duas imagens, designadas pelas letras *a*) e *b*), representa, por meio da diferença entre essas duas imagens, aquilo que Schenker descreve como o desenvolvimento lógico do primeiro movimento da sonata de Haydn. A letra *a*) mostra uma representação do contraponto originário, enquanto a letra *b*) mostra uma camada de condução de vozes pertencente ao plano médio. No que diz respeito à trajetória da doutrina musical de Schenker, a observação dessa imagem (Ex. 6) revela um aspecto relevante: embora contenha a representação de uma forma sonata, não se encontra nela a interrupção da linha originária, acontecimento que em *A Composição Livre* Schenker viria a estabelecer como a origem desta forma musical. Embora, no ensaio de 1926, Schenker não faça menção ao conceito de *interrupção*, cabe destacar a semelhança entre a representação do contraponto originário do primeiro movimento da sonata de Haydn (Ex. 6, letra *a*) e a *Fig. 26a*) de *A Composição Livre* (Ex. 5), que ilustra um tipo particular de interrupção: em tonalidades menores, na forma da linha originária em que o $\hat{5}$ constitui a nota primária, Schenker menciona a possibilidade de que essa nota (*Kopfton*) apareça acima do $\hat{2}$ no momento da interrupção.²⁶

a)

in minor:

I — III^{#5} — V^{#3} I — V I

(= a₁ — b — a₂ —)

(= Exposition — Development — Recapitulation —)

Exemplo 5: Tipo particular de interrupção da linha originária em que a nota primária (*Kopfton*) aparece acima do $\hat{2}$, *Fig. 26a*) de *Free Composition (Der Freie Satz)*

²⁶ Cf. os §§95–99 de *A Composição Livre* (1935, p. 68–70; 1977, p. 39–40; 1993, p. 51–52).

Exemplo 6: Primeiro movimento da Sonata Hob. XVI: 44 de Haydn, Fig.1 do ensaio *Sobre o Orgânico da Forma Sonata*

Nessa imagem (Ex. 6, letra *b*) Schenker apresenta uma nomenclatura utilizada em relação à forma sonata, comparando-a com a sua representação da coerência orgânica. O trecho que inclui os primeiros quatro compassos é discriminado pela denominação *erster Ged.* A palavra *Gedanke*, que aparece abreviada, significa *ideia, pensamento*.²⁷ A expressão *erster Gedanke, primeira ideia*, é utilizada para designar a seção que, algumas vezes, também é chamada de *primeiro tema, primeiro grupo temático* ou *primeiro sujeito* de uma sonata. A denominação *Mod.*, abreviação da palavra *Modulation*, indica acontecimentos algumas vezes chamados de *transição* ou *ponte* e que, nesse movimento, têm lugar do compasso 5 ao 12. A expressão *zweiter Ged.*, abreviação para *zweiter Gedanke, segunda ideia*, também denominada *segundo tema, segundo grupo temático* ou *segundo sujeito*, demarca os acontecimentos entre os compassos 13 e 30. O termo *Durchführung*, literalmente *execução, realização, efetivação*,²⁸ muitas vezes chamado de *desenvolvimento*, e que representa a segunda das três partes que constituem a forma sonata,²⁹ indica os acontecimentos entre os compassos 31 e

²⁷ Epple 2015, p. 879.

²⁸ Epple 2015, p. 812. Sobre o termo *Durchführung*, e sobre os problemas relativos à sua tradução ver o comentário de Marden Maluf (1999, p. 70) em sua tradução do *Harmonia (Harmonielehre)* de Arnold Schoenberg.

²⁹ Cf. o §314 de *Der Freie Satz*, Schenker (1935, p. 220; 1977, p. 136; 1993, p. 136).

52. Por fim, a palavra *Wiederholung*, literalmente *repetição, recapitulação, revisão*,³⁰ por vezes referida como *reexposição*, terceira parte da forma sonata, indica os acontecimentos que têm lugar do compasso 52 até o fim do movimento. Entretanto, de acordo com a escuta proposta por Schenker, tudo o que ocorre entre os compassos 1 a 52, abrangendo *primeira ideia, modulação, segunda ideia e desenvolvimento*, constitui a elaboração composicional das primeiras notas da linha originária. Desse modo, ao comparar procedimentos descritivos distintos, Schenker enfatiza a unidade subjacente à obra musical em contraste com uma nomenclatura que tende à sua fragmentação. Nas suas palavras:

Embora a figura b) empregue as denominações convencionais para as seções formais: 1ª ideia [1. *Gedanke*], modulação [*Modulation*], 2ª ideia [2. *Gedanke*], desenvolvimento [*Durchführung*] e reexposição [*Wiederholung*], para além disso, ela revela também o sentido mais profundo do movimento, uma vez que ela indica a coerência com as primeiras elaborações composicionais [*Auskomponierungen*] do contraponto originário [*Ursatz*] a). Não basta simplesmente ler as mudanças de tonalidade em primeiro plano [*Vordergrund*], como a teoria o faz, é também absolutamente necessário saber ainda que força impulsiona as mudanças de tonalidade e proporciona a unidade do todo. Haydn não conhecia ainda uma teoria das formas assim como nós conhecemos; a nova vida que ele gerou, ele criou a partir da vida de seu próprio espírito. A linha originária [*Urlinie*] e o arpejamento do baixo [*Baßbrechung*] o dominaram com a força de um instinto natural e deles ele retirou também o ímpeto genial para ter o domínio do todo enquanto uma unidade. Mas onde na teoria anterior se encontra ao menos indícios de tal caminho para a unidade? É certo que ela também prega incansavelmente o orgânico, embora apenas com as palavras baratas de uma esperança devota; na verdade, ela não conhece ainda a essência do orgânico musical e, por isso, também não é capaz de indicar os meios que conduzem ao orgânico (Schenker 1926, p. 46–47).³¹

³⁰ Epple 2015, p. 1268.

³¹ “Zwar wendet das Bild b) die üblichen Bezeichnungen der Formteile an: 1. *Gedanke*, *Modulation*, 2. *Gedanke*, *Durchführung* und *Wiederholung*, doch enthüllt es darüber hinaus auch den tieferen Sinn der Bewegung, da es ihren Zusammenhang mit den ersten *Auskomponierungen* im *Ursatz* a) zeigt. Es genügt eben nicht, vom *Vordergrund* den *Tonartenwechsel* abzulesen, wie die Theorie es tut, es ist durchaus nötig, auch noch zu wissen, welche Kraft den *Tonartenwechsel* hervortreibt und für die Einheit des Ganzen sorgt. Haydn kannte ja noch keine *Formenlehren*, wie wir sie kennen; das neue Leben, das er zeugte, schöpfte er aus dem Leben seines Geistes. Ihn beherrschte die *Urlinie* und die *Baßbrechung* mit der Macht eines *Naturtriebes* und von ihnen bezog er auch die geniale *Spannkraft* zur Bewältigung des Ganzen als einer Einheit. Wo findet sich aber in der bisherigen Theorie auch nur die Andeutung eines solchen Weges zur Einheit? Zwar predigt auch sie unermüdlich das *Organische*, aber nur mit billigen Worten als frommen Wunsch; sie kennt in Wahrheit das Wesen des *Musik-Organischen* noch nicht und kann deshalb auch die Mittel nicht angeben, die zum *Organischen* führen” (Schenker 1926, p. 46–47; 1996, p. 24).

vizinhas, progressão linear de sexta, e a refração ou arpejo do acorde principal ($\text{Ré}^2\text{--Sol}^2\text{--Si}^2$) – contribuem para que, mesmo após a cadência no compasso 4, não seja possível estabelecer com certeza qual seria a nota primária da linha originária: “o primeiro arpejamento do baixo [*Baßbrechung*] se encerra e permanecemos ainda tateando no escuro”.³³

A descrição desses primeiros compassos levanta o problema do reconhecimento dos motivos musicais contidos na exposição dessa sonata. Surge, desse modo, uma oportunidade para que Schenker discuta algumas das consequências do conceito de *linha originária* em relação ao conceito de *motivo*.

Comp.: 3

refração ou arpejo do acorde de sol menor

Exemplo 8: Início da sonata Hob. XVI: 44 de Haydn com indicações gráficas: a questão da cabeça da linha originária

Conforme foi dito, a mudança de orientação no pensamento de Schenker, que institui o contraponto originário como a causa propriamente musical ao invés de uma explicação causal baseada no conceito de motivo, não invalida essa definição tal como se encontra no *Tratado de Harmonia*, embora acarrete alguma consequência. Uma dessas consequências está na noção que Schenker descreveu como uma diferença de ordem das diminuições-motivo (*Diminutionsmotive Ordnungen*), distinguindo entre motivos de ordens superiores (*Motive höherer Ordnung*) ou motivos de primeira ordem (*Motive erster Ordnung*), e motivos de ordens inferiores (*Motiven niederer Ordnung*) ou motivos de segunda (*Diminutionsmotive zweiter Ordnung*) e de terceira ordem (*Motive dritter Ordnung*). O reconhecimento dessas diminuições e dos motivos que elas apresentam é determinante para a distinção entre as diferentes camadas de condução de vozes. A ausência de maiores

³³ “schon ist die erste *Baßbrechung* zuende und man tappt noch immer im Dunkeln” (Schenker 1926, p. 47; 1996, p. 24).

esclarecimentos sobre a denominação diminuição-motivo leva à consideração de que o uso da expressão implica em obviedade e prescindir de justificativas.

Ao descrever os acontecimentos dos primeiros compassos da sonata de Haydn, Schenker reconhece e descreve motivos de diferentes ordens. Um deles, que Schenker concebe como um motivo de primeira ordem por conta da sua relevância na consolidação da unidade do primeiro movimento como um todo, é a refração ou arpejo do acorde principal: o arpejo Ré–Sol–Si \flat (Ex. 9). Esse arpejo, que tem lugar entre os compassos 1 e 3, é repetido, logo a seguir, uma oitava abaixo, entre os compassos 4 e 5. Embora realize uma função significativa – a de conectar duas seções formais distintas, primeira ideia e modulação – a repetição desse arpejo nos compassos 4 e 5 não exaure a sua relevância para a unidade da peça. Por se tratar de um motivo de primeira ordem, a repetição desse arpejo é especialmente comentada por Schenker em seu ensaio. O mesmo não acontece com as diminuições-motivo de ordens inferiores. Nesse sentido, indicaremos, sempre que possível, o lugar onde ocorre a repetição de cada conjunto de notas e que lhe confere propriamente sua condição de motivo.

Exemplo 9: Início da Sonata Hob. XVI: 44 de Haydn, diminuição-motivo de primeira ordem:
a refração ou arpejo do acorde principal

De acordo com Schenker, na repetição desse arpejo (c. 4 e 5) “pode ser reconhecida, sem delongas, uma versão abreviada do caminho percorrido até aqui”.³⁴ Porém, por pertencer a uma camada de condução de vozes mais profunda, o caráter motivico desse arpejo tende a não ser reconhecido:

Tivesse a teoria conhecimento acerca dessas conexões, ela teria, acima de tudo, de qualificar os arpejos [*Brechungen*] como motivos da mais alta ordem [*Motive höchster Ordnung*] (Anuário I 64 ff.), apenas então ela teria de falar também sobre os motivos de ordem mais baixa [*Motiven niederer Ordnung*] entre os quais estão: a progressão linear de sexta [*Sextzug*] nos compassos 1 e 2, a progressão linear de terça [*Terzzug*] nos compassos 3 e 4, a progressão linear de sétima [*Septzug*] Ré \flat ³–

³⁴ “ohne weiteres eine abgekürzt Wiederholung des bisher zurückgelegten Weges erkennen läßt” (Schenker 1926, p. 47; 1996, p. 24).

mi² nos compassos 10 e 11, a progressão linear de sexta [*Sextzug*] ascendente com os movimentos 5–6 [*5–6-Auswechslungssatz*] nos compassos 14 a 17, etc.; a diminuição [*Diminutionswechsel*] nos compassos 5, 6 a 8 (aqui estão as progressões lineares de sobreposições [*Übergreifzüge*]), a 2^a ideia no compasso 12, etc. Ela o faz? Não, para ela, como, por exemplo, nos compassos 1 e 2:

são considerados motivos, no máximo, aquelas sucessões de notas que, mais cedo ou mais tarde, sofrem repetições exatas, desse modo, aqui, por exemplo, apenas a tercina no tempo fraco e a sucessão de colcheias [*Achtelfolge*] no primeiro e no segundo tempo do compasso 1. Por outro lado, ela não sabe por onde começar com os movimentos por nota vizinha [*Nebnotenwendungen*] nesses compassos, veja os colchetes na Fig. 3, entre os quais o do meio, por motivo de contraste, traz a nota vizinha inferior e mesmo o último, no próximo movimento por nota vizinha, oferece e, desse modo, vincula duas das menores partes da forma (Schenker 1926, p. 48).³⁵

Salienta-se que o comentário de Schenker a respeito de uma falta de conhecimento da teoria musical em relação a conexões mais profundas e, portanto, menos aparentes, parece fazer referência a um posicionamento defendido anteriormente pelo próprio Schenker. A acusação de que a teoria musical reconhece como motivo apenas “aquelas sucessões de notas que, mais cedo ou mais tarde, sofrem repetições exatas” (Schenker 1926, p. 48; 1996, p. 25) parece se dirigir a afirmações tal como aquela feita em seu *Tratado de Harmonia*, de que “Qualquer série de notas pode se tornar um motivo, entretanto, ele é reconhecido como tal apenas

³⁵ “Hätte die Theorie Kunde von diesen Zusammenhängen, sie müßte vor allem die Brechungen als Motive höchster Ordnung werten (Jhrb. I 64 ff.), nun erst hätte sie auch von den Motiven niedriger Ordnung zu sprechen, als da sind: der Sextzug in T. 1–2, der Terzzug in T. 3–4, der Septzug des 3–e2 in T. 10–11, der Sextzug aufwärts mit dem 5–6-Auswechslungssatz in T. 14–17 usw.; die Diminutionswechsel in T. 5, 6–8 (hier die Übergreifzüge), beim 2. Gedanken T. 12 ff. usw. Tut sie das? Nein, für sie kommen z. B. in T. 1–2: [Fig. 3] als Motive höchstens die Tonfolgen in Betracht, die früher oder später zu genauen Wiederholungen gelangen, hier also nur z. B. die Auftakt-Triole und die Achtelfolge im 1. und 2. Viertel des T. 1. Dagegen weiß sie nichts anzufangen mit den Nebnotenwendungen in diesen Takten, siehe die Klammern in Fig. 3, von denen die mittlere des Gegensatzes halber die tiefere Nebennote bringt und die letzte sogar in die nächste Nebnotenwendung hinüberreicht und so die beiden kleinsten Formteile bindet” (Schenker 1926, p. 48; 1996, p. 25).

quando a repetição se segue *imediatamente*” (Schenker 1906, p. 4; 1968, p. 4–5). Apesar da diferença entre as expressões “repetição exata” e “repetição imediata”, é possível reconhecer que ambas se referem ao condicionamento da identificação de um grupo de notas como motivo apenas àquelas repetições mais evidentes – cuja evidência pode ser descrita tanto pela exatidão quanto pela imediação da repetição. Schenker parece estar realizando, em grande medida, uma revisão crítica de sua própria obra, e não apenas formulando acusações à teoria musical indiscriminadamente.

Os exemplos a seguir detalham as diminuições-motivo indicadas por Schenker no trecho citado. A progressão linear de terça (*Terzzug*), Si \flat –Lá–Sol (c. 3 e 4), descrita por Schenker como um motivo de ordem inferior, constitui apenas a continuação de uma progressão linear de quinta (*Quintzug*), Ré–Dó–Si \flat –Lá–Sol, após a nota si \flat sofrer uma transferência de registro (Ex. 10).

Comp.: 1 3

Exemplo 10: Início da Sonata Hob. XVI: 44 de Haydn, diminuição-motivo de ordem inferior:
a progressão linear de terça Si \flat ²–Sol²

A esse tipo específico de transferência de registro Schenker irá denominar *acoplamento* (*Koppelung*),³⁶ indicado no exemplo abaixo por meio de uma ligadura tracejada. O caráter motivico dessa progressão linear de terça, que implica a sua repetição, pode ser encontrado na forma de uma espécie de paralelismo, na sua correspondência em relação à progressão linear Ré–Dó–Si \flat (c. 1 e 2).

A progressão linear de sétima (*Septzug*) (Ex. 11), que ocorre ao fim da modulação (c. 10 e 11), constitui uma diminuição-motivo de uma ordem inferior. Durante a modulação, acordes $V_4^6 - V^7$, do compasso 6 ao 8, preparam B \flat , enquanto nos compassos 9 e 10, os acordes $V_4^6 - V^7$ sugerem B \flat m. A modulação culmina com

³⁶ Schenker dá o nome de *acoplamento* (*Koppelung*) – no inglês, *Coupling*, no francês *Couplage* – a um tipo de transferência de registro que não acontece de forma direta e imediata, mas por meio de um trecho ou passagem musical. Diz-se, desse modo, que tal trecho ou passagem *acopla* duas ou mais oitavas. Sobre este conceito cf. §§152–154, e §§240–241 de *Der Freie Satz*, Schenker (1935, p. 88 e p. 138–139; 1977, p. 52 e p. 85–86; 1993, p. 61–62 e p. 92). Cf. também Barros; Gerling 2020, p. 4.

o acorde de sexta aumentada que se torna evidente apenas com o surgimento da nota mi^{\sharp} , ao fim da progressão linear de sétima (c. 11). A repetição que confere a essa progressão linear a sua condição de motivo pode ser observada no compasso 17 (Ex. 12).

Comp.: 8 10 12

6/4 7 6/4 7 6/4 b5 4/6

Exemplo 11: Compasso 8 a 11 da Sonata Hob. XVI: 44 de Haydn, diminuição-motivo de ordem inferior: a progressão linear de sétima Ré³-Mi²

Entre os compassos 14 e 17 (Ex. 12) encontra-se uma progressão linear de sexta (*Sextzug*), Fá-Sol-Lá-Si \flat -Dó-Ré, no soprano, que se combina a outras progressões lineares, no tenor e no baixo. Essas vozes realizam movimentos 5-6, usados para evitar o paralelismo de quintas, resultando em uma combinação de acordes interpolados.³⁷

Comp.: 15 17

5 - 6 5 - 6 5 - 6 5 - 6

Exemplo 12: Compassos 14 a 17 da Sonata Hob. XVI: 44 de Haydn, diminuição-motivo de ordem inferior: progressão linear de sexta com movimentos 5-6

O Ex. 13 mostra o início da *modulação*. Nela reencontramos o arpejo Ré-Sol-Si \flat (c. 5) que subjaz ao movimento dos compassos 1 e 2 (Ex. 9), arpejo que, conforme foi dito, consoma a relação entre a primeira ideia e a modulação. Aqui (c. 5), as notas desse arpejo são ornamentadas por uma diminuição característica denominada

³⁷ Sobre o problema relacionado ao paralelismo de quintas cf. os §§164 e 175 de *A Composição Livre*, Schenker (1935, p. 97-99 e 103-104; 1977, p. 58-60 e 63; 1993, p. 68-69 e 72).

sobreposição (Uebergreifen).³⁸ O termo *Uebergreifen* é usado por Schenker em referência ao movimento ascendente a partir de uma voz interna em direção à voz externa que ultrapassa ou que se sobrepõe à sua nota de chegada, retornando imediatamente a ela por meio de um movimento descendente por grau conjunto. É esse movimento descendente de retorno à nota de chegada, logo após a sua ultrapassagem, que caracteriza este conceito e que o diferencia de um outro, que funciona como seu par conceitual, ao qual Schenker denomina *Untergreifen*.³⁹ A *sobreposição (Uebergreifen)* frequentemente assume um caráter motívico ao sofrer repetição imediata. Nesses casos Schenker utiliza ainda o termo *Übergreifzüge, progressões lineares de sobreposição*, indicando que a reunião de tais movimentos dá margem à formação de progressões lineares (*Züge*). No Ex. 13 observa-se as progressões lineares de terça Sol–Lá–Si_b (c. 5) e Lá–Si_b–Dó (c. 6), que resultam da sucessão de sobreposições.

Exemplo 13: Compasso 5 a 8 da Sonata Hob. XVI: 44 de Haydn, diminuição-motivo de ordem inferior: *sobreposição*

De acordo com Schenker, a sequência de *sobreposições (Uebergreifen)* que permeia a repetição do arpejo Ré–Sol–Si_b (c. 5) leva, um pouco adiante, à nota Ré³, no compasso 8, que, por fim, é identificada como a nota primária desta linha originária:

³⁸ Sobre o conceito de *sobreposição (Uebergreifen)* cf. Schenker, §129–134 (1935, p. 81–82; 1977, p. 47–49; 1993, p. 58–59), e também §231–232 (1935, p. 134–135; 1977, p. 83; 1993, p. 89–90) de *A Composição Livre*. Cf. ainda Barros; Gerling 2020, p. 21–22.

³⁹ Mantendo a correspondência presente na terminologia alemã, Meeùs traduz *Uebergreifen* por *Surmarche* e *Untergreifen* por *Sous-marche*. Correspondência que a tradução inglesa não preserva ao traduzir *Uebergreifen* por *Reaching-over* e *Untergreifen* por *Motion from the Inner Voice*. Ambos os conceitos se referem ao movimento a partir de uma voz interna em direção à voz externa. A diferença entre eles seria a seguinte: no *Untergreifen* – que poderia ser lido como *justaposição* – a voz interna, em um movimento ascendente, encontra a voz externa, justapondo-se a ela, enquanto no *Uebergreifen (sobreposição)*, a voz interna não alcança simplesmente a voz externa, mas se sobrepõe a ela, retornando imediatamente em um movimento descendente. Sobre o conceito de *Untergreifen (justaposição)* cf. Schenker, *A Composição Livre (Der Freie Satz)*, §135–139 (1935, p. 83; 1977, p. 49–50; 1993, p. 59) e também §233 (1935, p. 135; 1977, p. 83; 1993, p. 90). Cf. também Barros; Gerling 2020, p. 32–33.

Progressões lineares de sobreposições [Übergreifzüge] se sucedem consecutivamente conduzindo até o Ré³ no compasso 8; esse Ré³, posteriormente, desce via Ré³, nos compassos 9 a 12, para o Dó³, no compasso 12, e, com o maior espanto, se reconhece finalmente aqui, embora o Dó³ nem sequer seja expressamente pronunciado, que todo o conteúdo desde o compasso 1 até o 12 constituía apenas uma transferência de registro ascendente [Höherlegung] Ré²–Ré³, a qual estabelece não o Sol², conforme se poderia pensar, mas o Ré², nomeadamente como $\hat{5}$, transferência de registro ascendente essa que, com suficiente clareza, envolve com seu grande arco todas aquelas seções formais que são designadas pela teoria como antecedente da primeira ideia, consequente e modulação! (Schenker 1926, p. 47).⁴⁰

Portanto, seria apenas no compasso 12, a partir do reconhecimento daquilo que Schenker designa pelo termo *Höherlegung*⁴¹ que seria possível afirmar com precisão que a nota Ré, portanto o $\hat{5}$, seria a nota primária, a nota da cabeça, como se encontra literalmente escrito no texto de Schenker. Confirmação que acontece apenas após a constatação de que distintas e sucessivas diminuições afirmam a nota Ré, e não a nota Sol (Ex. 14).

Dentro do caminho de afirmação da nota Ré percorrido nos primeiros compassos da sonata, o arpejo Ré-Sol-Si_♭, assume um papel de destaque. Por meio desse arpejo, Haydn constrói não só a coerência entre *primeira ideia* e *modulação*, mas de toda a *exposição*. Ao se observar a *segunda ideia* (c. 13 a 30), que acontece em uma tonalidade contrastante, neste caso, o Si_♭ maior, é possível reconhecer um arpejo análogo àquele que subjaz ao primeiro tema: o arpejo Fá-Si_♭-Ré. Schenker reconhece nesse arpejo, que subjaz à melodia da segunda ideia, uma imitação em relação ao

⁴⁰ "Übergreifzüge schließen sich an, die bis zu d³ in T. 8 emporführen; dieses d³ senkt sich in der Folge über des³ in T. 9–12 zu c³ in T. 12, und zum größten Erstaunen erkennt man endlich hier, obwohl c³ nicht einmal ausdrücklich ausgesprochen wird, daß aller Inhalt von T. 1–12 nur die Höherlegung d²–d³ gewesen, die nicht g² meint, sondern d² in die Rechte einer 5 einsetzt, daß serner die eine Höherlegung ihren großen Bogen nun offenbar über alle Formenteil schlägt, die von der Theorie mit Vordersatz des 1. Gedankens, Nachsatz und Modulation bezeichnet sind!" (Schenker 1926, p. 47; 1996, p. 24).

⁴¹ O termo *Höherlegung* é formado pela reunião da palavra *höher* – superlativo do adjetivo *hoch*, *alto*, portanto, *mais alto* (Epple 2015, p. 940) – com o verbo *legen*, *pôr*, *colocar*, *lançar* (Epple 2015, p. 998). Literalmente, uma *colocação* em um patamar *mais alto*, o termo indica a *ascensão* ou *elevação* de uma nota da linha originária uma ou mais oitavas acima. *Höherlegung* foi vertido para o inglês como *Ascending Register Transfer* e, para o francês, *transfert de registre ascendant*, expressões que, conforme é possível perceber, constituem-se mais como uma explicação do que, propriamente, como uma tradução do termo alemão. O termo possui ainda um par conceitual, *Tieferlegung*, que foi traduzido para o inglês e para o francês como *Descending Register Transfer* e *transfert de registre descendant*, respectivamente. Barros e Gerling (2020, p. 36–37) alinham-se às traduções estadunidense e francesa, utilizando *transferência de registro ascendente* para *Höherlegung* e *transferência de registro descendente* para *Tieferlegung*. É contributivo notar que a tradução de *Höherlegung* por *ascensão* e *Tieferlegung* por *descensão* é mais próxima da terminologia original alemã.

primeiro arpejo, Ré–Sol–Si_b). Essa imitação será designada por ele pela expressão *paralelismo motivico*.

O Ex. 15 mostra o arpejo Fá–Si_b–Ré como movimento subjacente à segunda ideia da sonata de Haydn. É, portanto, o papel que o arpejo do acorde principal exerce como elemento unificador entre primeira ideia, modulação e segunda ideia que leva Schenker a concebê-lo como uma diminuição-motivo de primeira ordem.

O segundo arpejo [*Brechung*] coincide assim com a segunda ideia [2. *Gedanke*] da teoria. Mas será que a teoria já considerou quais serviços esse arpejo presta, como ele não apenas resguarda a segunda ideia como unidade, mas também, imitando o primeiro arpejo, assume e dá continuidade ao orgânico da primeira ideia precisamente através do paralelismo e da reconciliação da mesma altura (Ré³)? Alguma vez ela teria dado uma indicação de uma tal forma para a segunda ideia [2. *Gedanke*], ou não teria ela, antes, exigido o contrário disso? Resulta daí que Haydn nunca poderia ter escrito a sonata como ele o fez se ele tivesse de adequar-se às nossas teorias que, supostamente, teriam sondado a essência da forma sonata (Schenker 1926, p. 47–48).⁴²

O paralelismo entre o primeiro (Ex. 9) e o segundo arpejo (Ex. 15) constitui um elemento essencial da unidade do primeiro movimento e para o entendimento do crescimento ou desenvolvimento mais próprio da composição através das diferentes camadas transformacionais desde o plano de fundo até a configuração encontrada em um primeiro plano. Do ponto de vista da coerência interna do pensamento de Schenker é preciso que se compreenda o paralelismo motivico não como uma técnica composicional, mas como a manifestação de um modo de pensar orgânico que o compositor expressa ao desenvolver a obra, em última instância, a partir da simplicidade da tríade enquanto a manifestação vertical da tônica.

⁴² “Die zweite *Brechung* fällt also mit dem 2. *Gedanke* der Theorie zusammen. Hat aber die Theorie je bedacht, welche Dienste eine solche *Brechung* leistet, wie sie nicht nur den 2. *Gedanke* als Einheit zusammenhält, sondern auch, der ersten *Brechung* nachahmend, durch eben den Parallelismus und durch Abstimmung der gleichen Höhe (*d*³) das Organische des 1. *Gedankens* aufnimmt und weiterträgt? Hat sie je irgendwo einen Fingerzeig für eine solche Form des 2. *Gedankens* gegeben, oder fordert sie nicht vielmehr das Gegenteil davon? Es folgt daraus, daß Haydn niemals die Sonate so hätte schreiben können, wie er getan hat, wenn er sich nach unseren Theorien zu richten gehabt hätte, die angeblich das Wesen der Sonatenform ergründet haben” (Schenker 1926, p. 47–48; 1996, p. 24).

Exemplo 14: Representação gráfica dos primeiros 20 compassos da Sonata Hob.XVI: 44 de Haydn, Fig. 2 do ensaio *Sobre o Orgânico da Forma Sonata* (Schenker 1926, p. 43–54; 1996, p. 23–30)

Comp.: 13 15 17

Exemplo 15: Compassos 12 a 17 da Sonata Hob. XVI: 44 de Haydn, diminuição-motivo de ordem superior: o arpejo Fá-Si-Ré: paralelismo motivico (comparar com Ex. 9)

4. Conclusão

O termo *forma sonata* expressa uma generalização feita a partir de diversas sonatas particulares, ele constitui, portanto, um universal. Para Schenker, a descrição dessa universalidade não poderia se restringir a uma apresentação das seções formais que compõe uma sonata. Mas, “para expressar o universal mais adequadamente”, a sua definição teria de incluir uma descrição do modo como essas seções são criadas “a partir da unidade do som principal”.⁴³ Essa criação do particular a partir da unidade última, representada pela tríade, Schenker denomina improvisação. O conceito de *improvisação* se revela, desse modo, como uma espécie de *método*, o caminho da obra, o meio a partir do qual o universal na música, representado pelo contraponto originário, é conduzido à sua manifestação particular, isto é, a obra musical propriamente dita.

Conciliar o universal com o particular é uma das tarefas mais difíceis do conhecimento humano. A fim de se apropriar do mundo dos fenômenos com apenas poucos conceitos, o conhecimento deve buscar o universal. Ao mesmo tempo, deve examinar até a última profundidade dos segredos do particular, se quiser compreender corretamente o universal, do qual o particular é o portador. A tarefa é difícil porque o universal, como sempre foi observado, seduz facilmente as pessoas a se acomodar e se resguardar de todos os problemas adicionais em relação ao particular. Por meio da contínua desconsideração do particular, no entanto, o conhecimento do universal é, por assim dizer, desespirtualizado, ele não amadurece para a verdade, ele permanece preso a um esquema.

Assim, não poderia ser propriamente difícil para a teoria ler, a partir das diversas sonatas, as características comuns: ela acreditou então ter encontrado a universalidade última e entregou o conceito de forma assim deduzido para uso prático. Ela estava tão convicta acerca da correção da definição que renunciou de toda dúvida, mesmo quando as sonatas compostas no sentido dessa definição há muito haviam exposto o conceito de forma ao pior – não o seu conceito de forma, pensou a teoria, mas a forma sonata é que vinha sendo menosprezada. Ela se contentava demasiado cedo com uma conceitualização inadequada, mesmo antes que tivesse desenvolvido a habilidade de assimilar a particularidade da obra genial; o conhecimento dessa particularidade genial seguramente teria evitado a elaboração desse esquema e zelado por uma formulação mais correta do universal (Schenker 1926, p. 45).⁴⁴

⁴³ Schenker 1926, p. 46; 1996, p. 23.

⁴⁴ “Das Allgemeine mit dem Besonderen in Einklang zu bringen, ist eine der schwersten Aufgaben menschlicher Erkenntnis. Um mit nur wenigen Begriffen die Welt der Erscheinungen sich anzueignen, muß die Erkenntnis das Allgemeine suchen. Zugleich bis in die letzte Tiefe der Geheimnisse im Besonderen sehen, wenn sie das Allgemeine, dessen Träger ja dieses Besondere ist, richtig fassen will. Die Aufgabe ist schwierig, weil das Allgemeine, wie immer festgestellt, die Menschen leicht dazu verleitet, sich’s nun bequem zu machen und alle weitere Mühe um das

Não seria, portanto, o caso de afirmar que Schenker procura abolir os termos *exposição*, *desenvolvimento* e *reexposição*, no âmbito de uma definição da forma sonata, nem necessariamente aqueles títulos tal como *primeira ideia*, *modulação* e *segunda ideia*. Talvez tais títulos tenham mesmo de ser mantidos. De fato, Schenker não os abandona, mas os menciona repetidamente. Conforme foi dito, o problema da definição da forma sonata não está primordialmente no reconhecimento de certa quantidade de seções formais e nem nos nomes usados para designá-las, mas na incompreensão a respeito do princípio orgânico da forma, na sua unidade, que é descrita propriamente apenas enquanto a derivação da forma a partir das camadas de condução de vozes mais profundas. O que inclui o reconhecimento de uma relação causal própria, interna, que não pode ser satisfeita pelo conceito de motivo. Implica, portanto, a rejeição de uma compreensão da forma como um esquema a ser aplicado.

Fica, do mesmo modo, exposto que o princípio orgânico da forma, tal como descrito por Schenker, não se restringe à forma sonata nem a nenhum tipo particular de forma, mas diz respeito a todas elas. Conforme a discussão sobre o conceito de *interrupção* mostrou, os acontecimentos que determinam a divisão formal de uma peça, que conduzem o universal à sua manifestação particular, e que, portanto, diferenciam propriamente uma composição da outra – entre os quais foram indicados também a nota vizinha e a mistura – têm lugar no plano médio, e não no plano de fundo, o qual permanece sempre o mesmo enquanto a origem última e imutável do fenômeno musical.

Referências

1. Anderson, Norman Douglas. 1983. *The Development of the Concept of "Line" in the Writings of Heinrich Schenker*. Dissertação (Masters of Music). Universidade do Texas, Austin.

Besondere zu sparen. Durch fortgesetzte Mißachtung des Besonderen wird aber die Erkenntnis des Allgemeinen gleichsam entgeistigt, sie reift nicht zur Wahrheit, sie bleibt in einem Schema stecken.

So konnte es der Theorie wirklich nicht schwer fallen, von den vielen Sonatenwerken die gemeinsamen Merkmale abzulesen: nun glaubte sie das letzte Allgemeine gefunden zu haben und überließ den abgezogenen Formbegriff der praktischen Benutzung. Von der Richtigkeit der Begriffsbestimmung war sie so überzeugt, daß sie sich jedes Zweifels auch dann noch entschlug, als die in ihrem Sinne komponierten Sonaten den Formbegriff längst aufs ärgste bloßgestellt hatten – nicht ihr Formbegriff, meinte die Theorie, sondern die Form der Sonate sei abgetan. Sie hat sich eben zu früh mit einer unzulänglichen Begriffsbildung begnügt, noch ehe sie die Fähigkeit in sich ausgebildet hatte, das Besondere der Genie-Werke aufnehmen zu können; die Erkenntnis dieses Genie-Besonderen hätte sonst die Aufstellung jenes Schemas sicher verhindert und für eine richtigere Fassung des Allgemeinen gesorgt." (Schenker 1926, p. 45).

2. Aristóteles. 1998. *Metafísica*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. 2.ed. Madri: Gredos.
3. Bach, Johann Sebastian. 1968. *Chorale, Ich bin's, ich sollte büssen, BWV 244, n°16*. Buenos Aires: E. Leuchter, coletânea de partituras, p. 106.
4. Barros, Guilherme Sauerbronn de; Gerling, Cristina Capparelli. 2020. *Glossário de termos schenkerianos* [livro eletrônico]. 1.ed. Salvador: Tema.
5. Bent, Ian (contribuição). 2012. *Schenker Documents Online*. Londres: King's Digital Lab. Disponível em: [Schenker Documents Online: Formenlehre](#). Acesso em 22/11/2021.
6. Epple, Barbara (org.). 2015. *Langenscheidt Dicionário de Bolso Português-Alemão/Alemão-Português*. Stuttgart: Pons.
7. Haydn, Joseph. *Sonate für Klavier: Hoboken XVI: 44*. Leipzig: C. F. Peters, p. 38–39.
8. Meeùs, Nicolas. 2008. *Análise schenkeriana*. Traduzido do francês por Luciane Beduschi (não publicado).
9. Nabuco, Ivan; Freitas, Sérgio. 2021. *O modo de dizer da teoria musical: uma reflexão sobre a terminologia de Schenker*. *Orfeu*, Florianópolis, v. 6, n. 3. DOI: 10.5965/2525530406032021125. Disponível em: [<O modo de dizer da teoria musical: uma reflexão sobre a terminologia de Schenker | Orfeu \(udesc.br\)>](#). Acesso em: 28/11/2021.
10. Rotem, Elam; Lawrence, Jacob (EARLY MUSIC SOURCES). 2020. *The Art of Diminution in the 16th Century*. Youtube. Disponível em: [<The art of diminution in the 16th century - YouTube>](#).
11. Schumann, Robert. 1879–1912. *Werke für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte n°131, Dichterliebe, Op. 48*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, Ciclo de canções, p. 3.
12. Schenker, Heinrich. 1906. *Musikalische Theorien und Phantasien: Erster Band: Harmonielehre*. Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger.
13. Schenker, Heinrich. 1921. *Der Tonwille: flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht, Erstes Heft*. Viena: Universal Edition.
14. Schenker, Heinrich. 1926. *Das Meisterwerk in der Musik: Ein Jahrbuch Band II*. Munique: Drei Masken.
15. _____. 1935. *Neue Musikalische Theorien und Phantasien, Driter Band: Der Freie Satz: Das Erste Lehrbuch der Musik*. Viena: Universal Edition.
16. _____. 1968. *Harmony*. Editado e comentado por Oswald Jonas. Traduzido por Elizabeth Mann Borgese. Chicago: The University of Chicago Press.

17. _____. 1977. *Free Composition (Der freie Satz): Volume III of New Musical Theories and Fantasies*. Editado e traduzido por Ernst Oster. Nova York: Pendragon Press.
18. _____. 1993. *L'Écriture Libre. Seconde édition revue et adaptée par Oswald Jonas traduite de l'allemand par Nicolas Meeùs, Volume I: Textes*. Liège: Mardaga.
19. _____. 1996. *The Masterwork in Music: a yearbook volume 2 (1926)*. Editado por William Drabkin. Traduzido por Ian Bent [et al.]. Nova York: Press Syndicate of the University of Cambridge.
20. _____. 2004. *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1–5 (1921–1923)*. Editado por William Drabkin. Traduzido por Ian Bent (et al.). New York: Oxford University Press.
21. Schoenberg, Arnold. 2001. *Harmonia*. Prefácio, tradução e notas de Marden Maluf. São Paulo: UNESP.
22. Slatin, Sonia. 1977. *The Theories of Heinrich Schenker in Perspective*. Nova York: University of Columbia Press.